

JAKUB MICHAŁ PAWŁOWSKI

Uniwersytet Szczeciński

Semenki ze *Snu Srebrnego Salomei* Juliusza Słowackiego
akt „rozbierania do śmierci”

The Act of “Undressing for Death” of Semenka from *The Silver Dream of Salomea*
by Juliusz Słowacki

Spośród wielu obrazów frenezji¹, rysowanych przez Juliusza Słowackiego w *Śnie srebrnym Salomei*, na szczególną uwagę zasługuje jeden z finałowych fragmentów, wypowiedzany przez Semenkę:

W domu twoim zetniesz głowę –
No zobaczysz ciało zdrowe
Żyły, jak krwią jasną trysną;
No zobaczysz jak się ścisną
Moje zęby, a nie zgrzytną;
No zobaczysz twarz błękitną
A nie strachem śmierci bladą;
No rozporzesz przed gromadą,
A rozedrzesz na dwie szmaty;
Taj poznasz, że ja chłop z chaty.
A nie tchórz na dokumentach.
(akt V, wersy 95–105)².

¹ Ostatnio o romantycznej frenezji pisał G. Ritz (*Romantyczna frenezja jako koncepcja obrazowania*, [w:] *Nihilizm i historia. Studia z literatury XIX i XX wieku*, red. M. Sokołowski, J. Ławski, Białystok – Warszawa 2009, s. 141–170). Wywodzi on zjawisko frenezji z historii literatury francuskiej, zwracając uwagę na koncepcyjną nieuchwytność tego zjawiska. „Frenezja stapia się z podstawowym stanowiskiem romantyzmu. Styka się nie tylko z fantastyką [...], ale także z groteską i wzniosłością, o których Hugo mówi w *Przedmowie* do *Cromwella* z 1827 roku” (*ibidem*, s. 142). Według G. Ritza frenezja „to z jednej strony kontrolowana forma silnej ekspresji, z drugiej strony – rozbuchane szaleństwo, zarówno po stronie piszącego, jak i opisywanego przedmiotu” (*ibidem*).

² J. Słowacki, *Dziela wszystkie*, oprac. J. Kleiner, t. 6, Wrocław 1955, s. 139–256. W artykule korzystam z tego wydania, podając przy cytowanych fragmentach numery aktów, scen i wersów.

Najciekawsze w powyższym cytacie jest to, że wypowiada je postać pokonana w tym sensie, że czekająca na akt ukarania lub wręcz zemsty. Przy czym zauważyć należy, że intencją obrazu przyszłej (choć nieodległej) przemocy jest przekształcenie aktu wymierzenia sprawiedliwości (ukarania) w akt ofiarny. Trudno nie zauważyć, że jakkolwiek butnego Semenki nie możemy uznać za ofiarę w potocznym tego słowa znaczeniu (jako ofiarę Regimentarza), intencjonalnie dokonuje on aktu ofiarowania – prowokacji. Semenka przygotowuje się na akt ofiarowania niejako w zastępstwie ofiarnika – słowami antycypuje wszystko to, co powinien punkt po punkcie zrobić ofiarnik, czyli teoretycznie Regimentarz.

Zainicjowanie procesu stawania się ofiarą rozpoczynają słowa Semenki: „Taj proszę ja Jegomości / O śmierć, a nie naukę” (akt V, wersy 64–65), w których bohater ujawnia swoje ostateczne przeznaczenie i głuchotę na wszelką perswazję oraz naukę moralną. Proces przekształcania awanturnika w męczennika należy zresztą do częstych i poświadczonych strategii Słowackiego. W szczególności transformacja taka może być traktowana jako przyspieszenie działania ducha³. W koncepcji tej bohater nie tylko nie może unikać bólesci, ale wręcz powinien ją wyzywać⁴. W tym miejscu należy poczynić uwagę o specyfice kreowania przez Słowackiego pewnych obrazów przemocy, które rozegrać się mają w przyszłości, a co do których nie mamy pewności, czy w ogóle się rozegrają. Stanowią one rodzaj „projektów okrucieństwa na przyszłość”.

Poza omawianym fragmentem na uwagę zasługuje też fragment *Beatryks Cenci*⁵, antycypujący potencjalny wampiryzm postaci. Zauważyć przy tym należy, że znaczna część frenezji uprawianej przez Słowackiego rozgrywa się bądź w czasie aktualnym do wypowiedzania (widzenia), bądź też dowiadujemy się o nich z opisu, niejako następczo, czyli malowane są *post factum*. Najbardziej tajemnicze zdają się być jednak owe akty przyszłe. Pojawia się w tym miejscu pytanie o zasadność takiego zabiegu, tej specyficznej „hipotetyczno-futurologicznej” wizji okrucieństwa. Niewątpliwie wszystkie obrazy przemocy kreślone przez Słowackiego budzą grozę, niezależnie od czasowego powiązania percepcji czytelnika-widza z momentami ich wydarzania się w dziele, jednak perspektywa niedokonania przemocy bądź innego czynu frenetycznego, w swych zewnętrznych

³ Por. M. Pivińska, *Juliusz Słowacki od duchów*, Warszawa 1992, s. 245.

⁴ Por. M. Janion, *Dialektyka historii w polemice pomiędzy Słowackim a Krasińskim*, [w:] *Prace wybrane Marii Janion*, red. M. Czermińska, t. 2: *Tragizm, historia prywatność*, Kraków 2000, s. 335.

⁵ Na szczególną uwagę zasługują dwa fragmenty: 1) „Na miejscu, gdzie krew moją rozlejecie, / Postawcie ołtarz białemu wstydomi / I z alabastru posąg... przezroczyści [...] / A będzie to bóg nowy – w nowym Rzymie” (akt IV, scena IV, wersy 348–350, 353–354); 2) „W letargu – żywam się tu obudziła / I będę jadła z głodu moje ręce / Skrwawione moje ręce?... Okropności! / Trumny, otwórzcie się jedna po drugiej / Bo nie wiem, która moja pusta trumna, / Tylko przecuciem jedną z was poznałam, / Tę... z której moje oczy – przez szczeliny / Krew wysysają... [...] / Ha... kto mnie woła?... ha!... ratujcie ducha!...” (akt III, scena IV, wersy 94–102, 103).

znamionach może wzbudzać grozę bodaj największą. Nie daje bowiem uspokojenia, które gwarantuje dokonanie aktu.

Okoliczność, że przemoc ma się dokonać w niepisanej przyszłości, w kształcie proponowanym przez ofiarowanego, skutkuje obawą (efektem grozy), że obie perspektywy – postaci i widza – mogą się w końcu spotkać. Z kolei spotkanie to wykluczone jest w sytuacji dokonania ofiary przed lub równoległe do aktu percepcji widza (czytelnika). Na dalszym planie obrazu wyobrażonej przemocy stają się obrazami jej dokonywania (swoistego „myślnego” uśmiercania ofiary). Oznacza to, że przy pewnej dozie sugestywności tego obrazu możemy spotkać się wszyscy w projektowanym akcie przemocy. Nawet równoległe śledzenie realizowanej przemocy dochodzi w końcu do swego apogeum poprzez swoje sfinalizowanie. Każde rozpoczęcie aktu jest zarzewiem jego finału – przerwania ciągłości (swoistej aktualności) grozy.

W tej perspektywie owo „może” aktu Semenki wzbudza grozę. O dopełnieniu jego ofiary dowiadujemy się z wypowiedzi Regimentarza opowiadającego o „zwłokach kozacych” (wers 693), wcześniej o lufie przyłożonej do jego głowy jako gestu litości (wers 595), przy czym w tym dramacie pełnym śmierci domniemyanych i stanów duchowej hibernacji (Leon, Salomea), a także nawiązującym do symboliki feniksa (szerzej o tym wątku w dalszych ustępach niniejszego artykułu), należy z pewną dozą ostrożności podchodzić do tego sposobu oznajmiania o śmierci bohatera. Wynika z tego, że Słowackiemu szczególnie zależało na wyeksponowaniu momentu antycypowania aktu ofiarnego, a zatem szczególnej aktywizacji percepcji czytelnika (widza).

Wracając do głównego nurtu rozważań, stwierdzić należy, że prowokacyjny aspekt ofiary projektowanej przez Semenkę przejawia się w zachęcie do dwójakiego działania. Po pierwsze, Semenka zachęca do aktu przemocy („zetrziesz głowę”, „rozedrzesz na dwie szmaty”). Po drugie, „zaprasza” do aktu patrzenia – poznawania („no zobaczysz”, „taj poznasz”). Trudno zresztą znaleźć słowa na określenie tego przedziwnego aktu, choć literatura zna przykłady podobnych prowokacji do przemocy, nawet wśród „świętych głów”⁶.

⁶ W sztuce *Judyta*, pochodzącej z 1840 roku, podobnego rodzaju prowokację Friedrich Hebbel wkłada w usta Holofernesa: „Do mnie wszyscy, których skrzywdziłem, których okaleczyłem, którym odebrałem żony, córki, przyjdźcie i wymyślcie dla mnie tortury! Wytoczcie ze mnie krew i dajcie mi do picia, wykrojcicie mi ciało z łądźwi i dajcie mi do jedzenia! A kiedy pomyślą, że zadali mi już największe męki, a ja podsunę im jednak jeszcze coś gorszego i będę ich uprzejmie prosił, żeby mi tego nie odmawiali, kiedy przażeni i zdumieni będą stali wokół mnie, a ja, mimo całego bólu, wpędzę ich moim uśmiechem w obłąd i śmierć, wtedy rozkażę im: «Na kolana, bo to ja jestem waszym bogiem»” (przeł. J.S. Buras, niepubl., s. 46). Zgodnie z biblijnym pierwowzorem *Judyta* zetrze głowę Holofernesa; pojawiają się w tym miejscu oczywiste analogie do przytoczonego fragmentu dramatu Słowackiego, przy czym idea samoofiary, którą wyłożę w dalszych ustępach niniejszej pracy, nakazują raczej upatrywać w Semence nie tyle odpowiednika Holofernesa, co wyraz dwoistego kompleksu *Judyty* – Holofernesa. O wyzywaniu ofiarnej śmierci (pchaniu się na brzytwę) traktują też fragmenty *Samuela Zborowskiego*, o czym napiszę w ostatnich ustępach niniejszej pracy.

Gwałt i oglądanie przemocy to niezbędne składniki aktu ofiarnego. Semenکو, zapraszając do tego aktu, nie wyzwala w Regimentarzu potoku mrocznych i utajonych pragnień kata, ale odwołuje się do pewnego uniwersalnego, choć zapomnianego aspektu ofiarowania – konieczności podziwiania tejże ofiary jako aktu. Patrzenie na przemoc, jako forma uczestniczenia w jego dokonywaniu, wpisuje się w liczne konteksty kulturowe.

Już Platon pouczał, że przed pokusą patrzenia na ciało ofiary trudno uciec:

Leontios, syn Aglajona, szedł raz z Pireusa na górę pod zewnętrzną stroną muru północnego i zobaczył trupy leżące koło domu kata. Więc równocześnie i zobaczyć je chciał, i brzydził się, i odwracał, i tak długo walczył z sobą i zasłaniał się, aż go żądza przemogła i wytrzeszczywszy oczy, przybiegł do tych trupów i powiada: No macie teraz, wy moje oczy przeklęte, napaście się tym pięknym widokiem⁷.

Z kolei Susan Sontag w eseju *Widok cudzego cierpienia*⁸ stawia ogólną tezę, że w każdym spojrzeniu (patrzeniu) jest coś podejrzanego.

Powyższe konkluzje obrazują siłę tych podejrzanych spojrzeń pchających nas w stronę obrazów przemocy. Co ciekawe, swoiście perwersyjnym podglądaczem staje się w tym akcie także sam Stwórca, do którego ostatecznie kierowana jest ofiara i któremu powinna się ona podobać, parafrazując język biblijny.

Wracając do patrzenia, do którego zachęca bohater dramatu Słowackiego, należy w tym miejscu odrzucić mogącą się pojawić przy pobieżnej lekturze przywołanych strof *Snu srebrnego Salomei* tezę, że Semence chodzi tylko o „zwykłą śmierć” z rąk przeciwnika i że w tym właśnie – w samej potencjalnej śmierci – upatrywać będzie swego bohaterstwa. Gdyby tak było, ujawniona w tym fragmencie prowokacja do dwoistego aktu nie miałaby sensu. Semenکو chce czegoś więcej, niżeli umrzeć jak zwykły bohater – męczennik. W tym celu wykorzystuje on pierwotny koncept Regimentarza, by rozpędzić kozacką watahę przez ścięcie łbów i poćwiartowanie (akt V, wersy 55–56). Ciekawe, że dopiero, gdy Semenکو podchwyci proponowany przez Regimentarza rodzaj śmierci, wyolbrzymi jego sens i walory do granic możliwości percepcyjnych polskiego magnata, ten ostatni nakaże go spalić. Albo więc ofiarny charakter prowokacji kozaka (niemal równoczesne do słów Regimentarza nadstawienie swej „cienkiej” szyi), albo kalkulacja o bardziej dotkliwym charakterze spalenia żywcem (wyniszczającym ciało i wykluczającym w zasadzie podziw) przesądziły o zmianie sposobu.

W tym miejscu w sposób oczywisty nasuwa się pytanie, czy ta dziwna esetyzacja, a nawet erotyzacja aktu przyszłej przemocy, stanowić może przejaw zemsty „ofiary”. Obraz, który konstruuje Semenکو, może budzić podziw, a co

⁷ Platon, *Państwo*, księga IV, w. XIV E, przeł. W. Witwicki, Kęty 2003, s. 141.

⁸ S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magala, Kraków 2010.

najmniej respekt – odwołuje się wszak do witalności ciała w momencie umiarności, a nawet – co wyjaśnię w dalszych ustępach – po śmierci.

W obrazie kreowanym przez Semenkę na plan pierwszy wysuwa się jego cielesność, atrakcyjność, siła. Sam bohater wprost mówi o (swoim) „zdrowym cielesie”. Podkreślana witalność bohatera ma zresztą głębszy sens, każda ofiara jest możliwa tylko wówczas, gdy indywiduum znajduje się w stanie „całkowitego oddania się życiu”⁹, gdy stanie w centrum nowego, tworzego przez siebie systemu. W ofierze ofiarowany dysponuje pełnią mocy i ujawnia ją¹⁰. Słowacki ostentacyjnie podkreśla atrakcyjność bohatera, co wywołuje określone skutki, gdy chodzi o sposób patrzenia na przemoc dokonywaną na obdarzonej tą witalnością jednostce.

Nasz krąg kulturowy nie jest odległy od przyjęcia za normę poglądu, że prawdziwym pięknem są wszelkie konwulsyjne przejawy tegoż. André Breton powiada nawet w *Nadji*, że albo „piękno będzie konwulsyjne, albo go wcale nie będzie”¹¹.

Sam akt ofiary możemy z kolei traktować jako godzący zarówno w śmierć, jak i w życie. Tak rozumiana ofiara nadaje śmierci wybuchowość życia, a więc cielesną żywotność – o której mowa powyżej – a życiu ciężar i zawrotność, i otwarcie na śmierć¹². W tym też kontekście wszelkie obrazy gwałtu zadawanego atrakcyjnemu ciału jako przejaw destrukcji jego piękna i „wydobywanie – usuwanie” jego witalności, mogą stanowić przejaw swoistej pornografii¹³. W *Medei* Piera Paolo Pasoliniego ten dwuznaczny sens ofiary – jako aktu patrzenia (podziwiania) – sprowadza się do zestawienia uśmiechu odurzonej ofiary z dziwnym syceniem się przez zgromadzony tłum widokiem ćwiartowanego ciała.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że Semenka zachwala swoje walory jako ofiary (prezentuje się jako ofiara doskonała) – rozbiera swoje ciało – rozbiera się do śmierci (ku śmierci). Jego „ubranie cielesne”, jakkolwiek „podarte”¹⁴, jest jednak prezentowane jako zdrowe, żywotne, piękne. Już we wcześniejszych ustępach aktu V Semenka wykazuje powolność wobec domniemanych planów ukarania go przez Regimentarza, a nawet ułatwia dokonanie aktu: „Ze mną nie

⁹ C.G. Jung, *Symbole przemiany. Analiza preludeum do schizofrenii*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 522.

¹⁰ *Ibidem*, s. 530.

¹¹ Cytowane zdanie stanowi zarazem tytuł tekstu-manifestu A. Bretona. Zob. *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i tłumaczenie A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 173; *Nadja*, przeł. J. Waczków, „Literatura na Świecie” 1992, nr 1 (246), s. 258–305.

¹² G. Bataille, *Erotyzm*, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1999, s. 93.

¹³ S. Sontag, *op. cit.*, s. 114.

¹⁴ Parafraza określenia wypowiedzianego przez Leona w akcie III omawianego dramatu, wersy 489–490: „[...] Aby się na nas podarło / Ubranie nasze cielesne [...]”.

będzie ambarasu – / Cienką szyję mam” (akt V, wers 59). W planowanym przez Semenkę modelu ofiary ważna jest także druga strona aktu. Działanie ofiarnika oraz innych patrzących stanowi rodzaj inicjacji w pewien proces (tajemnicę). W tym dwoistym akcie Regimentarz ma doświadczyć ujawnienia pełni ciała – jego witalności (napięcia) – w momencie śmierci ofiarowanego.

Zauważyć w tym miejscu należy, że nie jest intencją Semenki zamiana ról – w akcie tym Regimentarz nie może być poniżony. W tym sensie akt ten nie może stanowić zemsty. Ofiara projektowana przez Semenkę może skutkować duchowymi korzyściami dla Regimentarza, w czym dopełni się jej sens, wszak „wszystko jest dla ducha i przez ducha, a nic dla cielesnego celu nie istnieje”. Ten swoisty triumf ofiary nastąpi tylko wówczas, gdy ofiarnik weźmie udział w tym gotowaniu się ofiary na własną śmierć czy też „rozbieraniu się do śmierci”, odkryje moc i witalność ofiarowanego – i co ważne – jego prawdziwość (wersy 104–105).

Podkreślić dodatkowo należy, że pierwsze wersy cytowanej wypowiedzi Semenki podsuwają jeszcze jeden istotny kontekst. Nie można bowiem wykluczyć, że wersy: „W domu swoim zetniesz głowę, – / No zobaczysz ciało zdrowe [...]”, kierujące projektowany akt na doświadczenie podziwu witalnego ciała ofiary, odnoszą się do sytuacji w chwili śmierci i po śmierci – dekapitacji ciała ofiary. Przy czym to potencjalnie martwe (wyobrażone jako martwe) ciało podziwiane jest w całej swej krasie i witalności tak, jakby było żywe. Ujawnia się w tym nie tyle predylekcja do podziwiania trupów, co specyficzne u Słowackiego podejście do cielesności śmierci, przejawiające się głównie w dynamizacji martwych form, a także sprzeczne strategie poety wobec ciała w ogóle. Martwe ciało bywa przez niego traktowane jako projekt idealny, niekoniecznie stanowiący wyraz pogardy dla ciała. Ciało to może być piękne dlatego, że jest martwe, ale również dlatego, że zostało odłączone od głowy, co pozwala wyzwolić ducha, a ciału zachować (paradoksalnie) zdrowie. Podziwiać tedy możemy kompleks idealny – piękne („zdrowe”), ale martwe ciało (tułów), umarłe śmiercią ofiarniczą, oraz oddzieloną od ciała głowę – dziedzinę myśli (ducha), swoiście bezpieczną, wykożnienioną z ciała przez oddzielenie.

W omawianym fragmencie kozacki prowokator mówi o niebieskiej głowie. Nakierowanie na ten, a nie inny kolor, również wzmacnia poczucie, że akt dekapitacji, oddzielenia głowy od reszty ciała, stanowi rodzaj podróży w dziedzinę ducha¹⁵. Ciało bohatera dramatu Słowackiego kumuluje w ten sposób dwa pierwiast-

¹⁵ W sensie symbolicznym kolor niebieski przypisywany jest takim obszarom, jak duchowość, rozum, niewinność, a nawet pobożność. Por. J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Kraków 2006, s. 182–186. Również Słowacki kolor niebieski wiąże z duchowością. Por. fragm. *Samuela Zborowskiego*, akt V, wers 845: „I mgła cos niby duchowa – niebieska” (J. Słowacki, *Dziela*, red. J. Krzyżanowski, t. 10, wyd. 3, Wrocław 1959, s. 257–381; wszystkie cytaty podaję według tego

ki: czynny (męski – ciało zachowuje swoją specyficzną „żywołność” i zdrowie) i bierny (kobięcy, a więc jest powolne, poddane oprawcy), tworząc specyficzny kompleks pojęciowy, również o podłożu erotycznym.

Należy jednak pamiętać, że koncentrując się na pojedynczych przejawach nawet najbardziej swoistych frenezji, z pola uwagi może nam ujść kwestia, że Słowacki umieszcza je w ciągach, nawet jeśli nie wszystkie elementy tych ciągów są nam dane. Istotne jest w tym wszystkim także to, co przed i po akcie. Estetyczny potencjał śmierci wybucha tylko w zetknięciu z fizyczną destrukcją ciała. Jezus ukrzyżowany lub zdjęty z krzyża nie byłby taki piękny, gdybyśmy nie dostrzegli w nim śladów uprzedniego umęczenia albo gdybyśmy nie mieli świadomości, że do takiego umęczenia doszło.

Śledzenie obrazu ofiary kreowanego przez Semenkę w omawianym opisie, skutkujące rodzajem uśmiercania go w myślach, niewątpliwie stanowi jakiś rodzaj podróży po ciele. Podróż ducha (na wyższy szczebel), gdzie ciało jest mostem/drabiną dla ducha, co obrazować może fragment innego dzieła Słowackiego:

Wyszedłem jak król ludzi – bez serca – i strachu
 Po ciałach ludzi żywych... co się kładli sami
 I byli mostem... slysze pod memi nogami
 Trzeszczące ciało wilgoci... kiedy ogień z ciałem
 Walczył – ale żadnego jęku nie slyszałem [...].
 (*Samuel Zborowski*, akt I, wersy 100–104)

Doświadczenie kreowane przez Semenkę jest także swoistym „listem przez krew”, żeby posłużyć się terminologią Marty Piwińskiej¹⁶, a przywołany fragment *Samuela Zborowskiego* asocjuje z aktem Semenki również poprzez ideę samoofiary („kładli się sami”), a nawet tożsamy jest charakter faktycznie zadanej Semence śmierci¹⁷ („ogień z ciałem walczył”).

Z dalszych ustępów aktu V *Snu srebrnego Salomei* dowiadujemy się, że Regimentarz polecił spalić Semenkę żywcem. Mamy więc do czynienia z perspektywą Semenki planującego własny akt ofiarny jako akt idealny oraz ze słowami Regimentarza, niebędącymi stwierdzeniem faktu, a jedynie ujawnieniem zamiaru, wreszcie ze słowami Pafnucego i Sawy o „lejącym pogorzeliśku” (wers 585), „konającej świecy” (wers 634).

W tym miejscu rodzi się zasadniczy problem, czy przyjęcie perspektywy Regimentarza, zgodnej z opisami Sawy i Pafnucego, mogącymi stanowić opisy rzeczywistego stanu rzeczy, oznacza automatycznie klęskę ofiarniczego projektu Se-

wydania). Dodać należy, że symbolika interpretowana przez ten późniejszy dramat Słowackiego jest zasadna w świetle tropów przywołanych przeze mnie w dalszych ustępach niniejszej pracy.

¹⁶ M. Piwińska, *op. cit.*, s. 239.

¹⁷ Należy przyjąć, że spalone widziadło gnające za Sawą (akt V, wersy 564–592) to palące się żywcem ciało Semenki.

menki. W mojej ocenie istotne jest jedynie to, że akt ofiary się dokonał. Zarówno spalenie żywcem, jak i dekapitacja rodzą oczywiste asocjacje kulturowe, wpisując śmierć Semenki w krąg spalonych ciał lub ściętych głów, włączając się w oczywiste konteksty kulturowe, w tym konteksty mistyczne.

Ofiara dekapitacji ma jednak tę przewagę, jako akt ofiarny, że wprowadza kategorię podziału (rozdzielenia), możliwą do interpretacji w duchu mistycznym, a nawet genezyjskim. W akcie tym dochodzi do podziału ciała na dwie części (niewykluczone, że tego tyczy „rozdarcie na szaty”, o którym mowa w wersie 104 omawianego fragmentu), co stanowić może dosłowne, plastyczne, sugestywne i najpełniejsze zobrazowanie odłączenia (odrabiania) nieciągłego ciała (tułowia) od ciągłego wiecznego ducha (głowy), żeby posłużyć się terminologią Georgesa Bataille’a, którego przywołam w dalszych częściach wywodu. Nie bez znaczenia jest tutaj symbolika głowy jako miejsca zasady duchowej¹⁸.

Ofiara całopalenia nie jest ofiarą idealną w sensie proponowanym przez Semenkę, niszczy bowiem doszczętnie ciało i uniemożliwia w istocie zachętę do podziwu jego „witalności w śmierci”, o którą to zachętę podejrzewam kozackiego buntownika. Nawet jeśli jednak uznamy, że Semenka ponad wszelką wątpliwość nie został ścięty, a „jedynie” spalony, to tajemniczy potencjał przywołanego fragmentu pozwoli nam na stwierdzenie, że ofiara Semenki – nawet domniemana (wyobrażona) – prawdziwie się dopełniła. Na marginesie zauważyć należy, że jakkolwiek w sensie fabularnym Semence nie odcięto głowy, to z opisu Sawy wynika, że odciał on ręce goniącemu go, tłącemu się upiorowi (wers 577).

Należy w tym miejscu powrócić do zarysowanej na wstępie kwestii zachęcania do dokonania aktu przemocy i przyglądania się temu aktowi jako surogatowi podziwiania. Niewątpliwie Semenka jest projektantem omawianego aktu. Zachowuje postawę czynną. Czynne, bo przezeń inicjowane, jest podsuwanie siebie samego jako ofiary. Oczywistym jest, że Semenka jako zdrajca zostanie zabity, można więc rzec, że projektując powyższy akt przemocy, nie tworzy

¹⁸ J.E. Cirlot, *op. cit.*, zwłaszcza s. 138–139. Pomijając oczywiste konteksty i skojarzenia, podkreślić wypada, że głowa bywa traktowana jako symbol światła, słońca, czynnej zasady ducha, wszechświata; obrazem świata jest głowa w platońskim *Timajosie*; ścięta głowa traktowana była jako zapowiedź wielkiego powodzenia i przychylności bogów, w ramach tej tradycji znalezienie czaszki pod świątynią Jowisza stanowiło dobrą wróżbę dla Rzymu jako *caput mundi*; ścięta głowa stanowić może także znak ziszczenia się idei rewolucyjnych; głowy ścinano męczennikom – w tym św. Pawłowi, św. Dionizemu, św. Albanowi, św. Egidiuszowi, św. Lucjanowi, św. Nikazjuszowi (Nikazemu), św. Walerii, św. Felicycie. Męczeńskie aspekty ścinania głowy zainicjowały zjawisko kefaloforii, czyli przedstawiania męczenników z odciętą głową w ręku. Co ważne, wizerunkiem ikony kefalorycznej posługuje się Słowacki, konstruując postać tytułowego bohatera dramatu *Samuel Zborowski*. W mitach i legendach ścięta głowa zachowywała częstokroć swoje funkcje, tj. widziała, przemawiała, znany jest przypadek głowy Mirmira, która doradzała Odynowi; głowa Orfeusza, docierając na Lesbos, traktowana jest jako „zapładniający wiatr”. Co ciekawe, w postaci słowiańskiego boga Poruneta następuje połączenie atrybutów ściętej głowy z atrybutami solarnymi.

nowego stanu rzeczy – zbrodnia i tak się dokona, nawet w wariacie ukarania zdrajcy. Semenka nadaje nieuchronnemu aktowi nowy sens, określając jak gdyby idealne parametry aktu, wcale zresztą niewymierzone w Regimentarza, a wręcz mu służące jako potencjalnemu beneficjentowi tego ostatniego z krwawych aktów omawianego dramatu. Powyższe nakazuje sądzić, że Semenka w istocie tworzy kompleks podmiotowy kata i ofiary, realizujący się w idei samoofiary¹⁹. Należy przy tym pamiętać, że postaci wystawione na kontakt z siłami nadprzyrodzonymi – a jest jakiś duch w działaniach Semenki i nieprzeciętne przeświadczenie o słuszności tworzonego projektu – tworzą rzeczywistość z objawień i stają się objawioną rzeczywistością.

Carl Gustaw Jung poucza, że świadomość ofiarnika (ściślej: to, o czym myśli w chwili dokonywania aktu) określa sens i treść dokonywanego aktu²⁰, zwłaszcza gdy ofiara pochodzi z serca²¹. W kontekście powyższego uznać by należało, że ofiara Semenki spełniła się w słownej prezentacji tejże idei jako aktu.

Dla kontynuacji przedmiotowego wywodu sięgnijmy po wersy następujące bezpośrednio po omawianych słowach Semenki: „REGIMENTARZ: Myśl teraz o sakramentach / SEMENKO: Pan Bóg bez tego oczyści” (wersy 106–107). W ostatnich słowach Semenki uwidoczniła się nie tylko niewiara w religijność sakramentalną, ściślej – w zbawienie poprzez sakramenty, ciekawe jest zresztą to, że bohater używa określenia „oczyszczenie” w miejsce terminów bardziej oczywistych, takich jak wybawienie, odpuszczenie grzechów. Istotne jest, że Semenka ma pewność, że takiego oczyszczenia dostąpi.

Analiza postawy Semenki pozwala na sformułowanie tezy, że nie może on mieć poczucia winy i grzechu. W tym kontekście nie może być mowy o odpuszczeniu grzechów lub win. Rodzi się więc pytanie, czego dotyczyć miałyby proces oczyszczenia, o którym mówi Semenka. Odpowiedź nasuwa się sama. Semenka chce oczyszczenia z przelewu krwi, nietraktowanego wszelako w kategoriach winy czy grzechu, ale koniecznej przesłanki realizacji pewnego tajemniczego projektu. Semenka konstruuje bowiem pewien alternatywny, pozasakramentalny, na poły pogański model wybawienia, któremu podlegać będzie on sam (w obliczu Pana Boga, którego przywołuje), ale w którym swoistą rolę do odegrania będą mieli „zapraszani” do aktu „rozbierania do śmierci” Regimentarz i lud obojga narodów.

¹⁹ Na samofiarny wymiar aktu Semenki może wskazywać także posłużenie się przez Słowackiego ideą palenia ciała, czyli ofiara z udziałem ognia. C.G. Jung przywołuje przykłady „ofiary z ognia”, formułując pogląd, że w tych ofiarach ogień składa ofiarę z samego siebie, konstytuując kompleks ofiary – ofiarnika. C.G. Jung, *op. cit.*, s. 212.

²⁰ Por. całość wywodu C.G. Junga w rozdziale trzecim (*Ofiara*) pracy *Symbole przemiany* (*op. cit.*, s. 499–553).

²¹ Wymowny dialog: „REGIMENTARZ: [...] Jak Ty mógł tak rozporządzić / Buntem? I takie płomienie / Zapalić? SEMENKO: Jak? – Sercem, Panie...” (wersy 69–72).

Powiązanie powyższej koncepcji z charakterem finału dramatu, w którym słusznie można by dopatrywać się znaków pojednania, skutkuje uznaniem, że w tekście tym Słowacki zawiera koncepcję oczyszczająco-pojednawczego porozumienia duchów, którego warunkiem koniecznym staje się ofiara Semenki – optymalnie w wariancie przezeń przedstawianym.

Kategoryczność wypowiedzi Semenki dotyczącej oczyszczenia winna być rozpatrywana także w kontekście zaproponowanej koncepcji, w myśl której akt ofiarny Semenki i tak się dokonał już w samym przedziwnym o nim mówieniu. Ten, kto ma pewność, że jego sytuacja po śmierci jest na tyle stabilna, że uprawnia do omińnięcia sakramentów, sprawia wrażenie, że wie, o czym mówi, że posiada wiedzę tajemną (lub uzurpuje sobie prawo do posiadania takiej wiedzy). Tak jakby na naszych oczach nie tylko dokonywał ofiarowania, przenosząc w przyszłość jedynie jego aspekt przedmiotowy, ale umierał lub przemawiał, będąc za światem. W takiej sytuacji zachęta do udziału w akcie przemocy i podziwiania ciała w akcie witalnego konania stanowi projekt nakierowany na jego bezpośrednich uczestników (osoby dramatu), ale i na widzów i czytelników, zachowuje bowiem swoją aktualność (i skuteczność) jako akt ofiary, a swoimi aspektami oczyszczającymi aspiruje do generowania obiektywnych konsekwencji aktu jako ofiary, nieuchronnie prowadząc ku jakiejś formie pojednania.

W omawianych fragmentach aktu V *Snu srebrnego Salomei* Słowacki posługuje się swoistą teatralizacją aktu konania, która stanowić może jeden z istotnych wyznaczników poetyckiego obrazowania Słowackiego. Przy czym teatralizacja ta nie przejawia się w tworzeniu dramatycznej aury czy też w przywoływaniu „scenicznych” detali tego aktu, ale w przedziwnym zaproszeniu do udziału poprzez ukazanie/naświetlenie. W tym celu Słowacki przywołuje atrybuty teatralności (głównie są to kurtyny, kotary) bądź wprost nazywa przywoływane obrazy mianem teatru, a typ działania – aktorstwem. Ofiarowani (a właściwie ofiary/ofiarnicy) sami domagają się, by ich konanie było widoczne, by na nie patrzono. Nie tylko dlatego, że nie chcą umierać bezimiennie, poza historią (czyli niewidocznie), ale dlatego, że akt ten zawierać musi w sobie jakiś dodatkowy i przeznaczony dla jego uczestników, w tym także czytelników i widzów, potencjał. Wymowna w tym zakresie jest ostatnia strofa *Pogrzebu Kapitana Meyznera* (1841):

Ale Ty, Boże, który z wysokości,
Strzały swe rzucasz na kraju obrońce,
Błagamy Ciebie przez tę garstkę kości,
Zapał przynajmniej na śmierć naszą – słońce!
Niechaj dzień wyjdzie z jasnej niebios bramy,
Niechaj nas przecie widzą – gdy konamy!²²

²² J. Słowacki, *Dzieła*, t. 1, s. 159.

We fragmencie tym pojawia się także nowa funkcja słońca jako źródła światła („reflektora”) w tym „zakrwawionym teatrze” wieszczca. Słońce w tym ujęciu staje się warunkiem widoczności teatru okrucieństwa Juliusza Słowackiego²³. Sama teatralizacja konania wydobywa swoją podskórną rytualność, wymagającą co najmniej czynnego patrzenia, posługując się terminem Jerzego Grotowskiego z *Performera*²⁴, jeśli nie udziału.

Regimenterz również planuje urządzić z aktu uśmiercenia Semenki prawdziwe widowisko. W spaleniu żywcem, o którym mówi, równie ważny jest efekt upiornej widoczności/widzialności, osiągnąć poprzez kreację ciała Semenki jako „żywego świecznika”. W sensie metaforycznym uznać należy, że ofiara wymaga oświetlenia – pochłania światło, ale i światło wyzwala, przy czym emisja światła z aktu ofiarnego dotyczy rzeczywistych lub symbolicznych owoców złożonej ofiary.

Powraca w tym miejscu pytanie o sens tego rodzaju ofiary, w szczególności o sens patrzącej partycypacji. Akt obcowania z ofiarą – przekształcania ciała ofiary w inny byt – wyzwala określony potencjał, pozwala nie tylko na kontakt z „osobą” Innego, ale przede wszystkim, będąc aktem transgresji, pozwala na skupienie uwagi na śmierci istoty nieciągłej, transformującej w stan permanentny (ciągły)²⁵. Cały opisany kompleks pojęciowy można by umownie określić mianem *sacrum*, a precyzyjniej – doznaniem *sacrum*. Tylko pełne uczestnictwo w akcie ofiarnym (pełne zaangażowanie percepcji) przesądza o jego skuteczności²⁶. Wynika z powyższego, że na projekt ofiary proponowany przez Słowackiego w przywołanym fragmencie *Snu srebrnego Salomei* należy spojrzeć jak na transakcję związaną jako dawanie i branie mocy²⁷.

²³ W podobnym ujęciu motyw słońca pojawia się w akcie III omawianego dramatu, wers 475, gdzie autor używa określenia „słońce tej okropnej sceny”.

²⁴ Mowa o tekście *Performer*, [w:] J. Grotowski, *Teksty z lat 1965–1969*, Wrocław 1990, s. 214 i nast. Postawę performerza odnieść można zarówno do czynnego charakteru mistyki uprawianej przez Słowackiego (i bohaterów jego utworów dramatycznych), jak i do specyficznego kreowania percepcji postaci, a także widzów (czytelników) jako aktu totalnego, którego odpowiednikiem na polu działania jest postawa wojownika – czynnego patrzeniem ptaka. W twórczości Słowackiego do stałych motywów zaliczyć należy: lot, ptaki, „leących wojowników”, wszelkiego rodzaju anioły, a jednym z istotniejszych doświadczeń – widzenie (w różnych wariantach i na różnych polach).

²⁵ G. Bataille, *Wprowadzenie do antropologii erotyzmu*, przeł. M. Ochab, [w:] *Transgresje*, t. 2: *Odmięncy*, wyb. i red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 341–343. Bataille zwraca uwagę na akt ofiary jako transgresji, rozumianej jako łamanie (przekraczanie) tabu śmierci.

²⁶ W tym miejscu jako kontekst można podsunąć wyimki z *Bhagawadgity* (przeł. J. Sachse, Wrocław 1988, s. 54), całkowite zatopienie się w dziele brahmana jest czynem ofiarnym.

²⁷ Warto w tym miejscu, dla zobrazowania tego związanego charakteru ofiary, ogniskującej się w akcie przemocy – patrzenia, a stanowiącej rodzaj „przemiany energetycznej”, przywołać fragment innego dramatu Słowackiego – *Samuela Zborowskiego*: „I będziesz myśl... przemieniał w krew... / Nam dawał moc – i od nas brał” (akt II, wersy 137–138).

Lekcja zadana przez Słowackiego, stanowiąca zobrazowanie przerwania tej nieciągłości, w której głównym problemem jest aspiracja ciała z jednej, a ambicje ducha z drugiej strony, polegająca na konieczności patrzenia na akt „rozbierania do śmierci”, warta jest poświęceń, gdy prowadzi do tego rodzaju doznań i konstatacji. W lekcji tej uwidacznia się percepcyjno-estetyczny sens ofiary i udziału w niej jako w widowisku.

Kontynuując wywód, zauważyć należy, że Semenکو domaga się, by projektowana przezeń ofiara dokonała się w domu Regimentarza (wers 95), który należy rozumieć zarówno jako miejsce, jak i ród, w tym przyszłe pokolenia. Ma być ofiarą domu, rozwinąć i wpływać na kształt przyszłych pokoleń – musi więc z założenia pozostawić możliwie trwałe ślady.

Przechodząc do dalszych wątków, zauważyć należy, że w ocenie Regimentarza postawa Semenki nie zasługuje na słońce (wers 112). Regimentarz odmawia Semence atrybutu solarnego, który autor pracy niniejszej uznaje za podstawową cechę kategorii bytów określonych przezeń zbiorczo mianem „królów-duchów”²⁸. Regimentarz nie widzi w nim herosa solarnego²⁹. Również Pafnucy (wers 622) widzi w śmierci buntownika wszelkie znaki męczeństwa, wszelako bez „złotych słońc na głowie”.

Regimentarz istotnie planuje zrobić ze śmierci Semenki widowisko, ale nie podług wskazówek Semenki. Robi z niego „zapalony świecznik”, „żywą świecę” (wersy 125–127)³⁰ ku przestrodze i nad „trupem buntu”. Zauważyć jednak należy, że kategoryczny język Semenki otwiera przed nami wymiar zobiektywizowanego rytuału, do którego skuteczności nie jest potrzebna świadomość ani – co ważniejsze – zgoda jego uczestników.

W tym miejscu zauważyć należy, że w wyjątkowo pojemnym znaczeniowo dramacie Juliusza Słowackiego perspektywa ofiary projektowanej przez Semenkę w wariacie idealnym (przez odcięcie głowy) miesza się z informacjami o spalaniu go żywcem. Przy czym przemieszanie to nie oznacza, że opisy Sawy i Pafnucego całkowicie wykluczają perspektywę Semenki. Istotne jest wszakże to, czy Semenکو projektował ofiarę tylko w zakresie „środków”, czy także w perspektywie celu. Ważny jest także stan świadomości (psychika) składającego ofiarę. Analiza przeprowadzona w niniejszej pracy pozwala na uznanie, że ofiara ta spełniała się już w akcie percepcji oraz w psychicznym zaangażowaniu ofiarowanego.

²⁸ W postaci Semenki i Księżniczki upatruję prototypów „królów-duchów”.

²⁹ Termin C.G. Junga, którym posługuje się w cytowanej w niniejszym artykule pracy *Symbole przemiany*.

³⁰ Przepisanie ofierze krwi atrybutu „rozjaśniania” pojawiło się już w omawianym dramacie w „upiornym” dialogu Regimentarza i Księżniczki: „REGIMENTARZ: [...] Ślubny wam dzień przyozdobię. / I wyjaśnię wam świetlicę / Łbami kozaków na tyce. KSIĘŻNICZKA: Tateczku – a czy Pan Sawa / Będzie pochodnię w lichtarzu?” (akt III, wersy 40–44).

Nie można także pominąć interesującego tropu wiążącego dwie najbardziej tajemnicze postaci dramatu, tj. Księżniczkę i Semenkę. Krew Semenki na łonie Księżniczki³¹, widziana przez Wernyhore, nakazuje w ofierze Semenki widzieć akt zapładniający – tajemniczy akt stwarzania, oparty na triadzie symboli życia: świecy, krwi, łonie. Autor niniejszej pracy upatruje w tym wątku, pochodzącym – co ważne – z wizji Wernyhory (wieszczka-posłańca), krwawej wersji zwiastowania – dawania nowego mesjasza³². Trudno bowiem uwierzyć, by opisany motyw dotyczyć miał jedynie krwawego zakłócenia dnia zaślubin Księżniczki czy też rodzaju upiornego przekleństwa rzuconego na nią i jej potomstwo.

Oczywiście możliwa jest interpretacja aktu całopalenia Semenki jako ofiary zastępczej względem dekapitacji, czyli traktująca ten rodzaj ofiary jako mniej wartościowy, czy też wyraz klęski aspiracji bohatera³³. Interpretacja taka, jakkolwiek możliwa, budzi spore zastrzeżenia z uwagi na totalny i ubogacony kulturowo charakter ofiary całopalnej. Ale nawet ta trudna do przyjęcia interpretacja wydobywa z omawianego dramatu niebywałe pokłady tragizmu, które nakazują upatrywać w Semence – Tymence autora „oczyszczająco-pojednawczego” projektu niemożliwego. Dodać należy, że niemożliwego tylko w perspektywie fabularnej czy też precyzyjniej – ziemskiej. Do czasu. Są wszakże w *Śnie srebrnym Salomei* zawiązywane „sojusze z duchami”³⁴, o których nie wiemy, a które wybuchną w późniejszych utworach wieszczka, zwłaszcza zaś w *Samuelu Zborowskim* oraz *Królu-Duchu*.

Dodać należy, że ofiara z udziałem ognia (trawienie ogniem) może być także czytana jako wyraz przemiany materii i wskazówka do „Słowackiego alchemicznego” (temat wart rozwinięcia w osobnej pracy). Nie można w tym miejscu pominąć słów Księżniczki o feniksie³⁵, kierowanych właśnie do kozackiego buntownika, które to, nawet jeśli wypowiedane z kpiną, w finezyjnym biogramie symbolicznym postaci, w którym możliwe jest czytanie intencji na wspak, kierować mogą na odradzający się potencjał ofiary z płomieni. Ważne jest wszakże to, że Księżniczka, mówiąc o feniksie, odpowiada na pytanie o to, czego potrzebuje. W tym kontekście całopalny scenariusz ofiarny może być czytany jako realizacja kaprysu Księżniczki (w sensie fabularnym) albo realizacja ukrytego

³¹ „A w pożarach żywa świeca [...] / Tryskająca krwią czerwoną / Aż na Twoje tryśnie łono” (akt V, wersy 409–411).

³² Obfitość aluzji do żeńskiej wersji zbawcy pojawia się w *Samuelu Zborowskim* – choćby w akcie III jest mowa o „ukrzyżowanej zbawicielce” (wersy 206–207) oraz o „słonecznicy” jako rywalce Lucyfera (wers 250); z kobiecej krwi rodzą się także „nowe bogi”, jak poucza Beatryks Cenci.

³³ Z doszukiwaniem się klęsk w działaniach bohaterów Słowackiego należy wszelako uważać, tak długo trwa ich moc, dopóki ich misja trwa, niezależnie od zewnętrznych znamion niepowodzenia, które w innym materiale literackim (u innego autora) uchodzić by mogły za znaki niepowodzeń.

³⁴ Inicjatorem tych sojuszy jest Wernyhora, jest o nich mowa w akcie V, wers 499.

³⁵ Akt I, wers 340.

planu (w sensie symbolicznym). Obie perspektywy frapują. Dochodzi do tego jeszcze konkurencja dwóch tajemniczych planów – Semenki i Księżniczki.

Do traktowania słów o feniksie jako „kpiny wizyjnej”, a więc pozornej, zawierającej ukryty potencjał symboliczny, uprawnia wątek kierowania przepowiedni Wernyhory właśnie do Księżniczki, w czym upatruję odkrycia wieszczego powinowactwa.

W tym także miejscu nie można pominąć rodzących się analogii z niektórymi wątkami nakreślonymi przez Słowackiego w przywołanym powyżej *Samuelu Zborowskim*. Omawiany w niniejszym tekście akt kozackiego prowokatora jawi się jako sen o potędze ducha i możliwości transformowania w „króla-ducha”, którego idealną figurą staje się tytułowy bohater *Samuela Zborowskiego*, a właściwie jego ścięta głowa. Jest bowiem cechą pneumatologii Słowackiego łamanie praw natury, w tym kierunkowości czasu, co skutkuje, że duchy mogą podróżować w czasie i przez formy. „Historiozofia genezyjska” pozwala na swobodną podróż duchów przez mit, Biblię i historię. Duch taki zaczyna się na postaciach mitycznych, biblijnych i historycznych herosów, powtarza ich akt, odgrywa go na nowo, zmienia go lub w nim uczestniczy. Zjawisko to najpełniej realizuje się w konstrukcji *Samuela Zborowskiego*, gdzie autor przywołuje wydarzenia mityczne, biblijne i historyczne.

Pojawiają się więc wątki wywiedzione z mitu (młody książę jako Syn Heliosa), występują także liczne wątki biblijne – jakby obok bohaterów, jakby do ponownego wejścia w nie, do zaczepienia się na nich (aluzje do Ogrójca, postać Judasza, rozpoczęcie pasji, motywy apokaliptyczne), oraz apokryficzno-kabalistyczne (alternatywna historia szatana). W ten także sposób Słowacki wskrzesza *Samuela Zborowskiego* i kanclerza Jana Zamoyskiego.

W tym niepospolitym koncepcie Słowackiego, rozszczepiającym podmiotowości, przenikającym byty i dryfującym finalnie ku temu samemu (genezyjskiemu) źródłu, postaci mogą wzajemnie o sobie śnić, niezależnie od relacji czasowych pomiędzy wezwanymi do gry utworami. W tym sensie strategię obrazowania z różnych utworów wieszczą mogą wzajemnie odkrywać swoje sensy, dopowiadać, tworzyć rodzaje apokryfów, komentarzy itp. Późniejsze czasowo strofy *Samuela Zborowskiego* mogą więc tłumaczyć fragmenty *Snu srebrnego Salomei*. Takim właśnie wehikułem i na tych zasadach możliwa jest podróż Semenki w stronę Samuela, w której gra pomiędzy tekstami wynika ze specyficznej gry przeistoczeń.

Takie swoiste glosy pozwalają w pełni zrozumieć motywacje bohaterów, zwłaszcza gdy egzystują w podobnym (niemal tożsamym) otoczeniu symbolicznym. Punktem wyjścia jest tu oczywiście wątek ściętej głowy oraz powinowactwo w zakresie wagi przypisywanej temu rodzajowi śmierci. Choć *Samuel Zborowski* w kreowanym przez *Lucyfera* procesie uskarża się na dokonanie na nim zbrodni, upatrując w niej przejawu niesprawiedliwości, to jednak w perspekty-

wie postępu ducha wzajemna „rzeź esencyj”, posługując się terminem A. Artauda, w której uczestniczy duch Zborowskiego w kontrze do ducha Kanclerza, stanowi konieczność, a na ostateczne wyżyny oba duchy mają ulecieć razem (finał dramatu). W tym sensie ofiara Zborowskiego, jakkolwiek prezentowana przez samego bohatera jako niesprawiedliwość, może być traktowana jako ofiara idealna i w takim właśnie idealnym wariancie została spełniona.

Ścięci, o których wspomina Słowacki w *Samuelu Zborowskim*, co „z ducha szli jasnej kobiety przeciw smokowi”³⁶, to ci, których zobaczył apostoł Jan w wizji schodzenia świętego miasta, przez których krew płynie łódź po Nowej – Słonecznej Jeruzalem³⁷. Krew pościnanych głów ma w tym ujęciu wymiar zbawczy, stanowiąc gwarancję nadejścia porządku eschatologicznego, a także rekompensatę za poniesione cierpienia, co najpełniej wyraża wers: „krew pościnanych w mieście się obudzi”³⁸.

W takim ujęciu ścięcie głowy stanowiło niezbędny warunek apokaliptycznego planu, stając się synonimem najwyższego stopnia ofiary i – co ważne – dającym jednostce możliwość odrodzenia jako „ducha wolnego w Bogu”³⁹. W świątym upatrywać należy rycerzy Dziewicy atakowanej przez smoka w celu pożarcia płodu (zbawiciela). W tym ostatnim wątku doszukiwać się można odpowiednika proponowanego przeze mnie tajemniczego powiązania postaci Księżniczki i kozackiego buntownika jako figury asocjującej w *Śnie srebrnym Salomei* ze zwiastowaniem, w *Samuelu Zborowskim* z Niepokalanym Poczęciem, a więc figurami, w których centralne miejsce zajmuje Dziewica – Matka Zbawiciela i jej łono.

W tym miejscu można sformułować pogląd, że bohater omawianego „aktu rozbierania do śmierci”, upierając się przy takim, a nie innym rodzaju śmierci, wpisuje się w ofiarę zbliżoną do poniesionej przez Samuela Zborowskiego. Dopiero jednak po nadaniu tej ofierze literackiego kształtu przez Słowackiego, po spisaniu *Samuela Zborowskiego*, możliwe jest szukanie asocjacji. Samuel Zborowski rozwija więc ofiarny koncept zarysowany w *Śnie srebrnym Salomei* i tłumaczy determinację kozackiego bohatera w dążeniu do przeforsowania takiego właśnie scenariusza ofiarnego.

Nie można nie zauważyć, że obu bohaterów cechuje podobnie straceńczo-prowokacyjne usposobienie. Lucyfer tak charakteryzuje Samuela:

[...]
Ze wiedząc, winien był unikać miecza.
On zaś przeciwnie, na sen nie pamięta.

³⁶ *Samuel Zborowski*, akt V, wersy 725–729.

³⁷ *Ibidem*, akt V, wers 541.

³⁸ *Ibidem*, akt V, wers 845.

³⁹ *Ibidem*, akt V, wersy 736–739.

Bieży jak ślepy... śmierci zajrzeć w oczy,
 Miecz widzi – i sam kark na mieczu broczy,
 Sam się o brzytwę wyroku podrzyna,
 Jak ślepy – albo wariat – lub gadzina
 okręcająca się o kij pastuszy⁴⁰.

Nie można w tym miejscu pominąć istotnej okoliczności, że źródłem ofiarniczej mocy obu bohaterów było serce⁴¹.

Dzięki lekturze *Samuela Zborowskiego* możliwe jest pełniejsze zrozumienie sensu prowokacji Semenki w aspekcie „zapraszania” do aktu przemocy. Z kolei „akt rozbierania do śmierci” pozwala pojąć sens ofiary Samuela Zborowskiego jako aktu przeznaczonego do patrzenia/podziwiania, a także poniekąd mistyczny sens dekapitacji.

Co ciekawe, także w *Samuelu Zborowskim* pojawia się motyw pierścionka-krwawnika⁴², który stanowi znak zaślubin (w *Samuelu Zborowskim* – z morzem). Wraca on do bohatera w wyniku specyficznej transakcji – pierścionek za trumnę.

Pokora i buta Semenki, spojone z projektem widzenia własnej śmierci jako aktu znaczącego – aktu ofiary, konstytuują figurę chrystologiczną⁴³. Pokora Chrystusa dotyczy konieczności udźwignięcia ofiary, a także swoistej kreacji aktu ofiarnego. Za specyficzną postać buty uznać możemy z kolei brak okazywania słabości wobec katów, zachowanie godności w godzinach męki, brak skruchy wobec „pozornych” decydentów, podkreślanie królewskości swego pochodzenia i posłannictwa. Z oczywistych też względów Chrystus nie może mieć w aspekcie swej misji poczucia winy i grzechu. Pokora Chrystusa to także postać jego buty. Chrystus ma przy tym jakby większą świadomość konieczności pewnych aktów dokonywanych przez postaci pasyjnego dramatu, w tym oprawców – zaskakuje ich swoistą zachętą do wypełniania krwawych czynności, a nawet przyspieszaniem aktu. Działania te niewątpliwie mogą być odczytywane z zewnątrz jako swoiste akty prowokacji. Często pozostają zresztą na granicy zrozumienia. Chrystus wreszcie także wierzy w obiektywny sens swej ofiary, w abstrakcji od możliwości percepcyjnych i stanu świadomości adresatów swoich działań zbawczych.

Na koniec zauważyć należy, że tajemnicza pewność Semenki co do sensu swojej ofiary i wcześniejszych – wpisanych w szerszy plan – uczynków także zbliża go do figury Chrystusa, czerpiącego swoją wiedzę nie z tego świata. W dialogu Semenki z Regimentarzem, omawianym w niniejszym artykule, pojawia się

⁴⁰ *Ibidem*, akt V, wersy 974–980.

⁴¹ *Sen Srebrny Salomei*, akt V, wers 72; *Samuel Zborowski*, akt V, wers 235.

⁴² *Samuel Zborowski*, akt V, wers 950 i nast.

⁴³ Na chrystologiczny wymiar ofiary kreowanej przez Słowackiego w omawianym dramacie zwracała także uwagę M. Janion, zaznaczając wszelako, że takiego charakteru ofiary należałoby szukać po obu stronach barykady stworzonej przez wieszczka. Zob. M. Janion, *op. cit.*, s. 341.

rys rozmowy Jezusa z Piłatem. Zestawienie cech tego „dwoistego aktu” Semenki z wybranymi przecież skrótkowo fenomenami postawy zbawczej Chrystusa⁴⁴ pozwala na dostrzeżenie w Semence fenomenu niezłomności i uznanie go za „stepowego księcia niezłomnego”.

SUMMARY

This article is an attempt to expose the next area in which Juliusz Słowacki can surely be regarded as a master – lesson of the body. At the stage of working at the *The Silver Dream of Salomea*, Słowacki slowly begins to establish (ubiquitous in the last period of his work) principle of the supremacy of the Spirit over the Flesh. Interesting is the fact – which cannot be ignored by the scholars – that this ubiquitous reign of the Spirit, even despite the declarations of Słowacki himself, won't be related automatically with destruction of the Flesh. On the contrary, in this drama Słowacki offers us a peculiar coexistence of Spirit and Flesh, which has its culmination in the specific, distinctive moment of sacrifice one's of characters. The analyzed fragment of his saying shows (what has been already noted by the Polish scholars) the “phantasm of the cut off head”. Author of this article moves the interpretation further, toward the dark and mystical eroticism. The act has been called “stripping into the death”.

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł jest próbą odsłonięcia kolejnego obszaru, w którym Juliusz Słowacki może być śmiało traktowany jako mistrz lekcji ciała. Już na etapie powstawania *Snu srebrnego Salomei* Słowacki z wolną zaczyna ustanawiać wszechobecną w ostatnim okresie swej twórczości zasadę supremacji Ducha nad ciałem. Ciekawe jest jednak to – i tego jako badacze pomijać nie możemy – że temu wszechobecnemu panowaniu Ducha, wbrew nawet deklaracjom samego Słowackiego, nie musi automatycznie towarzyszyć unicestwienie ciała. Wręcz przeciwnie, w omawianym dramacie Słowacki oferuje nam przedziwną koegzystencję Ducha i ciała, której kulminacyjnym momentem i rysem prawdziwie indywidualnym jest moment specyficznego ofiarowania się jednego z bohaterów. W analizowanym fragmencie wypowiedzi bohatera widoczny jest zauważony już przez polskich badaczy fantazmat ściętej głowy, przesuwany jednak przez autora niniejszego tekstu w stronę mrocznej i mistycznej erotyki. Akt ten został nazwany „aktem rozbierania do śmierci”.

⁴⁴ Przeciwnie finał zmagania Semenki ocenia G. Ritz (*op. cit.*, s. 161), stwierdzając, że „[...] ciało Ukrainka nie przechodzi w transcendentny wymiar zbawczego cierpienia, lecz tylko daje znak, gdzie znajduje się poszukiwany pierścień”. Stanowisko tego badacza należy uznać za zbyt wąskie, albowiem wskazanie na pierścień w żaden sposób nie musi wykluczać omawianego charakteru aktu Semenki. Stałą cechą utworów Słowackiego jest przemieszanie perspektywy czysto ludzkiej („fabularnej”) ze znakami ze świata ducha. Ritz zdaje się nie doceniać funkcji znaków w dramatach polskiego wieszczka, które pozornie wyznaczają kierunki akcji scenicznej, często ją pointując, stanowiąc także odsyłacze do rzeczywistości ducha.